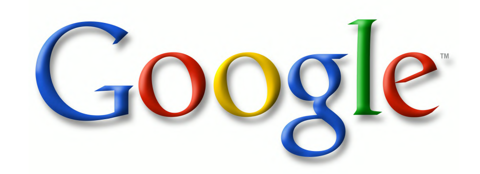
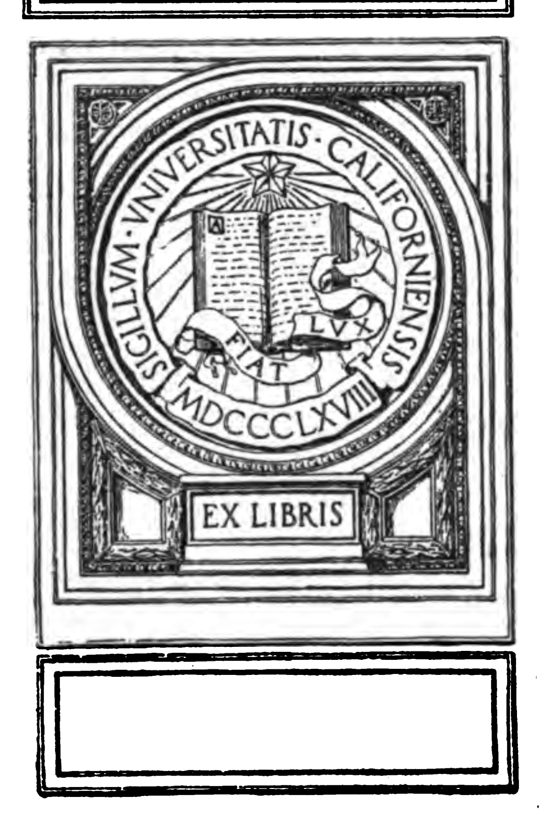

Google


SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS

DISCURSOS

LEÍDOS ANTE LA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA DEL SEÑOR

D. Joaquín Larregla y Urbieta

EL DÍA 11 DE NOVIEMBRE DE 1906



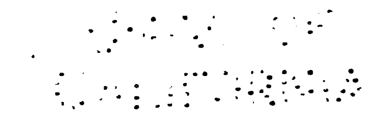
MADRID
IMPRENTA ALEMANA — FUENCARRAL 137
1906

J. C. Gebrian.

DISCURSO

DEL

SR. D. JOAQUÍN LARREGLA



SEÑORES ACADÉMICOS:

¡Con qué satisfacción me veo entre vosotros, ilustres artistas é insignes literatos! ¡Qué placer tan grande poder llamarme compañero vuestro! A mayor modestia, mayor alegría. Fuera yo un vano presuntuoso y me limitaría á daros sobriamente las gracias por elevarme á vuestra altura. La propia convicción del poco valer hace que se desborde mi alma en vibraciones de júbilo, que, á depender de mi voluntad, correrían hacia vosotros con la misma velocidad que las ondas sonoras por el éter, llenando los espacios de celestiales harmonías.

No llega mi modestia hasta el extremo de rebajarme y ofenderos así, juzgando desacertada vuestra elección. Fué sin duda como premio de mi amor al trabajo, de mi entusiasmo por las bellas artes, de mi afán por difundir la enseñanza y, ante todo y sobre todo, teniendo en cuenta mi firme voluntad de hacerme digno de vosotros, no para propia satisfacción, sino para sumar uno más á los innumerables timbres de gloria de esta Real Academia.

¡Gracias, pues, insignes artistas é ilustres literatos! ¡Qué placer tan grande poder llamarme compañero vuestro!

Y para colmo de venturas, como si no fueran bastantes vuestras mercedes, cábeme la honra de sustituir á un insustituíble, de reemplazar á un irreemplazable, de ocupar el puesto de aquella gloria española que se llamó Manuel Fernández Caballero.

Dios sabe que no era este mi deseo.

Para gloria del Arte, para orgullo vuestro y para satisfacción mía, no debió desaparecer de este sitial el maestro Caballero. Al morir él, ¡qué de sublimes melodías murieron en aquel cerebro privilegiado! ¡Qué de sublimes expresiones del sentimiento popular quedaron sin llegar hasta nosotros! ¡Implacables son las leyes de la humana naturaleza! ¡Triste es, muy triste, ver desaparecer del lado nuestro aquellos seres que nos son queridos! ¡Qué vacío dejan en el alma! Pero aún es mayor la tristeza que invade nuestro espíritu y la desesperación que se apodera de nuestro cerebro cuando los que

desaparecen, los que se van de nuestro lado, los que nos arrebata la implacable muerte, son grandes hombres en plena fuerza creadora, artistas de corazón y de entendimiento, que nos han solazado cuando niños y nos han hecho pensar cuando hombres, que han abierto nuestros sentidos á las sublimes manifestaciones del Arte, que han llenado nuestro ser de inmenso júbilo al unísono de las patrias alegrías ó que nos han hecho llorar con sus horribles desventuras.

Y he aquí delineada en cuatro rasgos la personalidad artística de mi ilustre antecesor.

Del pueblo nace, al pueblo canta y para el pueblo crea.

Y crea sublimando ese inmenso tesoro, esa maravillosa riqueza que se llama los cantos populares, base de nuestra nacionalidad musical, como él decía, con verdadero don profético y con arraigada convicción, en su discurso de ingreso en esta Real Academia.

Y no es de extrañar que al canto popular llevédranle sus aficiones.

Asturiano su padre, su madre castellana, su cuna la hermosa región levantina, sus amores de Andalucía y su más acendrada devoción la Virgen del Pilar, necesariamente tenía que palpitar en él toda el alma de la nacionalidad española.

Pero, ante todo y sobre todo, artista y hombre de sólidos y profundos conocimientos musicales, cuando la necesidad de las obras que escribe le hace llevar su imaginación á países extraños, de tal manera se identifica con ellos, que, como nuestro gran Castelar, que cuando de Italia escribe ó á Francia nos transporta, tiene ternuras de Virgilio y grandilocuencias de Víctor Hugo, Caballero ostenta la poesía musical de Bellini y de Donizetti y la grandiosidad de Gounod y Meyerbeer...

Asombrosa es la fecundidad de Caballero, y más asombrosa aún su potencia creadora.

Porque no basta producir mucho para poder ser considerado como artista de primera fila, sino producir bueno. Y bueno tenía que producir y produjo quien, además de sentir el Arte como él lo sentía, y de llevar en sí desde su más tierna infancia los necesarios gérmenes para ser un compositor de primer orden, tuvo la suerte de que se encargaran de desarrollar esos mismos gérmenes maestros tan insignes y tan universalmente admirados como mi ilustre paisano el gran Eslava. Por esó en todas las obras de Caballero resplandecen, en primer lugar, y á la vez que su portentosa inspiración, aquella severa corrección de líneas, aquella profundidad de conocimientos, aquel buen gusto artístico, hijos del estudio, y que son, por decirlo así, la característica de su sabio maestro.

Es también muy de tener en cuenta, hoy que desgraciadamente se achaca á nuestros ilustres viejos y por ilustres jóvenes el defecto de encerrar sus obras en los estrechos moldes de antiguas rutinas, como si el verdadero Arte pudiera ser rutinario y tener moldes, es muy de advertir, decía, que

Caballero, no sólo no renegó jamás del progreso, sino que caminó con él. Ahora bien: que, hombre de verdadero entendimiento artístico, nunca traspasó los límites del verdadero Arte, llegando á la excentridad, ni trató de imitar lo inimitable, esto es, conservó siempre su verdadera personalidad artística sin desdeñar jamás aquellas justas y progresivas innovaciones de aceptación universal.

Si estas recepciones académicas no fuesen públicas, si sólo para vosotros, mis queridos maestros y compañeros, hablase en este día, poco, muy poco más habría de decir acerca de mi ilustre antecesor y por lo que se refiere á la importancia de su labor artística; pero como por desgracia en este país nos llevamos más bien de las palabras y de las impresiones que de los hechos, cúmpleme, para satisfacción vuestra y mía, consignar aquí, que, si bien Caballero no escribió óperas en la acepción estricta que el vulgo da á esta palabra, no por eso es menor su importancia como compositor. Ni D. Ramón de la Cruz escribió tragedias, ni Campoamor poemas grandes, ni Salcillo esculpió monumentos, y no por eso es menor la fama de D. Ramón de la Cruz que la de Lope de Vega, la de Campoamor que la de Ercilla, ni la de Salcillo que la de Herrera. Un sólo soneto bastó para inmortalizar á Argensola, una sóla elegía á Jorge Manrique.

Caballero se limitó á escribir el género conocido en España con el exótico nombre de zarzuela, y en Francia particularmente, y, en general en el extranjero, con el de ópera cómica. Y dentro de este género puede y debe considerarse su labor como realmente asombrosa. Caballero es el Lope de Vega de la música. El número de obras que escribe en el transcurso de cincuenta años de vida teatral, excede de doscientas. De ellas treinta y cuatro en tres actos, once en dos y el resto en uno. Y no es el número de obras lo que agiganta su figura á nuestros ojos: es el valor intrínseco de todas en general, y de cada una en particular.

El primer día feliz, *La Marsellesa*, *El salto del pasiego*, *Los sobrinos del Capitán Grant*, *Las nueve de la noche*, *La choza del diablo* y *Las dos princesas*, son verdaderos modelos en su género, algunas de las cuales pudieran haberse convertido en verdaderas óperas con bien poco trabajo. Todas encierran bellezas admirables, y es muy de tener en cuenta que, aun siendo entre sí tan diferentes y de género tan distinto, todas demuestran la ciencia de su autor, y en todas resplandece el sello de su personalidad artística.

Lo mismo puede decirse de lo que ha dado el vulgo en llamar *género chico*. En éste cuenta Caballero con infinidad de obras popularísimas, que están en la memoria de todos y que han de vivir eternamente.

Luz y sombra, *El loco de la guardilla*, *Chateau Margaux*, *El cabo primero*, *El dúo de la Africana*, *La viejecita* y *Gigantes y cabezudos*, entre otras, confirmaron á su autor como á una figura excepcional en el mundo del Arte. Y digo en el mundo del Arte, porque la mayoría de estas obras traspasaron la frontera de nuestro país, siendo escuchadas con verdadero

entusiasmo en gran número de poblaciones del viejo y del nuevo Continente.

También cultivó Caballero el campo de la música religiosa, y también fueron excepcionales los frutos por él cosechados.

Misas, salves, motetes, oficios de difuntos... de todo compuso y en todo demostró que la llama de la inspiración ardía constante en aquella cabeza venerable, verdadero palacio del genio.

No, los grandes hombres no debían desaparecer de esta vida, y, realmente, no desaparecen. Vive en nosotros su espíritu, que son sus obras. Por eso, cuando escuchamos aquel bélico final del primer acto de *La Marsellesa*, aquella apasionada jota de *El dúo de la africana*, aquel hermoso idilio musical que se llama *Luz y sombra* y aquel sublime coro de repatriados de *Gigantes y cabezudos*, resurge á nuestros ojos la romántica figura del maestro Caballero, de aquel viejo artista, siempre joven de corazón y siempre henchido de entusiasmo, que, como Ayala, como Zorrilla y como Arrieta, parecían gloriosas figuras de nuestro siglo de oro, dignas de ser perpetuadas por el pincel de Velázquez.

Cumplido este mi humilde tributo de admiración hacia el insigne maestro cuya irreparable pérdida todos lamentamos, paso á decir algo sobre el tema de este discurso, ó sea, de la *Influencia del pianista-compositor en la educación artístico-musical de los pueblos*.

*
* *

El piano es en la mayor parte de los casos el único medio de que se dispone para educar musicalmente á los pueblos; y siendo esto un hecho indudable, la buena ó mala dirección del profesor, así como las obras de que éste se valga para tal objeto, habrán de determinar la causa única que decida del camino bueno ó malo que el discípulo emprenda en su deseo de instruirse en el difícil y grandioso arte de los sonidos.

Existen gentes indiferentes que no ven en la música más que un ligero pasatiempo, un detalle de buen tono sin finalidad alguna, y claro es que para estas personas cualquier exámen sobre la estética de este arte no pasa de ser una ocupación pueril, no digna en modo alguno de tenerse en cuenta. Para esas gentes, los músicos, y sobre todo, los pianistas, no son más que unos acróbatas que pasan la vida haciendo alarde de su agilidad. Pero hay no pocas personas que en el artista reconocen el instrumento privilegiado denunciador de una influencia civilizadora y moral, y que por ende, aman el Arte, encontrando en él un manantial inagotable de goces purísimos, cultivándolo con amor y respetándole como al amigo predilecto á quien pueden confiar sus alegrías y sus tristezas con plena seguridad de encontrar siempre

en él un dulce paño de lágrimas sobre qué llorar ó un eco que prolongue generoso la voz de sus venturas.

En general, en nuestros días, el gusto en materia de Arte no es tan selecto como fuera de desear. Los artistas, con menosprecio de sus convicciones, no reparan en patrocinar los errores de la multitud, y se hacen cómplices de su mal gusto general, en vez de tratar de imponerse al público, elevándolo hasta sí en bien y para bien de todos. El ideal de estos apóstatas del arte, que reciben la inspiración de una musa de baja estofa, es el aplauso. Sobre todo, en estos últimos tiempos la innumerable falange de pianistas compositores, si tal calificativo merecen, es la que más se ha dejado arrebatar por este insano y poderoso vértigo. Con títulos en extremo sentimentales, cuando no trágicos, han encubierto la esterilidad de sus composiciones, extraviando y corrompiendo el gusto de muchas *lindas ninfas* condenadas al *piano forzado* por padres inflexibles y monomaniacos. Semejantes obras, cuyo número es tan grande como pequeño su mérito, constituyen hoy el repertorio de la mayor parte de las personas que al piano se dedican. Así, pues, el piano, que debiera ser el medio más poderoso, dada su popularidad, para formar el buen gusto de cuantos á él se consagran, es convertido la inmensa mayoría de las veces en propagador de giros y corrientes perniciosos, de los cuales nunca salen bien librados los hermosos fueros del Arte.

Reconcentrando mis ideas para no ser difuso en la materia de que trato, ya bastante árida de suyo, dejando á un lado consideraciones que saltan á primera vista á la mente del menos observador, voy á decir algo respecto á ciertas particularidades del piano, y sobre todo, de la música pianística.

La instrumentación del piano, si vale la frase, que le hace producir esos efectos especiales que escapan al análisis del oído, esas combinaciones simultáneas de acompañamientos, de melodías y de variaciones para las cuales parece que son insuficientes dos manos, esa instrumentación, repito, es relativamente moderna.

Beethoven compuso para piano sus sonatas inmortales, y como todas las obras de ese genio extraordinario, que parecía alimentarse de tuétano de león, como Aquiles, son y serán siempre como las columnas de Hércules en el Arte; pero Beethoven no era bastante pianista ni el instrumento estaba aún suficientemente perfeccionado para que empleara en él todas sus facultades y satisficiera todas sus aspiraciones de artista gigante. Por eso las sonatas de Beethoven deben ser prohibidas á los discípulos cuyo mecanismo no esté suficientemente formado, so pena de caer en el peligro de adquirir hábitos antipianísticos, emplear fácilmente un mal *doigte* y hacer difícil, cuando no imposible, los verdaderos progresos por el camino del verdadero arte de tocar el piano.

Otros genios de la música como Haydn, Mozart, Clementi, anteriores á Beethoven, Cramer, Moscheles y otros, algo después, escribieron obras correctas, graciosas, elegantes é inspiradas; pero ninguno de ellos adivinó todo

el partido que se podía obtener del juego de los pedales, de esa particularidad asombrosa de los sonidos del piano que no obliga á resolver la disonancia en la misma octava, pudiendo hacerse por ilusión en cualquiera otra superior, sea cual fuere la distancia del primer acorde, consiguiendo así una opulencia de sonoridad desconocida en los demás instrumentos.

Posteriormente, Weber y Hummel fueron los verdaderos innovadores de la escuela del piano. Enriquecieron el instrumento confiándole los tesoros de su poesía inspirada y de su genio inagotable.

Vino más tarde Kalkbrenner; pero de éste á Weber hay la gran distancia que media entre el genio y el talento, la inspiración y el trabajo reflexivo, la espontaneidad momentánea y la labor sin tregua del yunque.

Mendelssohn, modelo acabado de forma, de técnica y de harmonía, aportó á la música pianística obras tan admirables que, cual sus romanzas, sin palabras, constituyen verdaderas joyas artísticas de un valor inenarrable.

Su contemporáneo Schumann trae el soplo romántico que inspirara la literatura de todos los países desde 1820 á mediados del siglo pasado. Comunica á sus obras un estilo nuevo, siempre interesante, con ritmos originalísimos y una riqueza en la harmonía, un sentimiento melódico de una poesía verdaderamente incomparable, que hace de sus obras un repertorio de lo más brillante que posee la literatura del piano.

Y de este modo va caminando la música pianística hasta la aparición de los verdaderos genios del piano, de quienes hasta hoy no han sido superados por nadie en cuanto á la obtención de esos efectos especiales, únicos, que convierten á este instrumento en una pequeña orquesta, de los Thalberg, Liszt y Chopín.

El primero de éstos, que obtuvo un éxito inmenso al presentarse por primera vez en los conciertos del Conservatorio de París, ejecutando sus propias obras con una corrección, con un sonido y con una majestad de estilo incomparables, trasladó muchos efectos de la orquesta al piano. Hizo oir valiéndose de diferencias de sonido, tres, cuatro y más partes á la vez, consiguiendo, por este medio, matices hasta entonces desconocidos. Envolvió la melodía en arpegios, como con un velo transparente, y estas innovaciones causaron tal encanto, que así se comprende el entusiasmo que produjo en todos los públicos cuando las dió á conocer.

Es indudable que el arte de tocar el piano, bajo cualquier punto de vista que se mire, desde Thalberg no se ha producido con más pureza, con más gracia ni con más perfección.

Luego Liszt, ese rayo del piano, á la vez que portaestandarte de Wagner, surge en plena lucha entre clásicos y románticos, alistándose en las huestes de estos últimos, como tal vez el más entusiasta adepto, y constituyendo una individualidad en extremo sobresaliente.

Estudió con impaciencia volcánica todos los ramos de las Artes y de las Ciencias, dedicándose con verdadero ardor á la Filosofía y á la Literatura.

Todo en él era sublimemente contradictorio. Estudiando al Dr. Straus, llegó á ser místico; siendo amigo de Heine, quiso retirarse á un claustro; y profesando la demagogia, resultó compañero inseparable del Rey de Prusia. Fué realmente un hombre extraordinario y el más grande de cuantos pianistas han existido.

Su piano era verdadera orquesta-piano, no solamente bajo el aspecto de la sonoridad, sino también por la variedad y los colores del sonido.

La *virtuosidad* (1), á pesar de lo maltratada que sale á veces de la pluma de los críticos, ejerce gran influencia sobre la composición, enriqueciendo la paleta del músico y ensanchando sus horizontes.

También ejerce la *virtuosidad* gran influencia sobre la perfección de los instrumentos. Pregonándolo están los fabricantes más afamados del mundo, que tratan á todo trance de perfeccionar sus instrumentos en la medida y forma que las concepciones de los Thalberg, los Liszt y otros lo reclaman.

Siguiendo hablando de Liszt, porque su gran importancia así lo exige, diré que este artista asombroso no solamente ha dotado á la literatura pianística de sus geniales y originalísimas obras, sino que ha creado, por decirlo así, la transcripción, reducción de la orquesta ó de canto y piano. En este género es imposible ir más allá. Los efectos de sonoridad los ha compendiado en el piano tan hábilmente, que ha hecho de este instrumento una orquesta en miniatura; pregonando cuanto llevo dicho están las transcripciones de las sinfonías de Beethoven, de los *lieder* de Schubert, Mendelssohn, Rossini y otros..., todas ellas de gran dificultad, pero hechas con habilidad verdaderamente asombrosa. ¡Qué servicio tan grande ha prestado al Arte este genio de la música, y cuánto ha contribuído este pianista-compositor á popularizar las obras más grandes que se han producido en el divino Arte que tanto alcanza en el progreso moral de los pueblos y de las naciones!

Ved, pues, la extraordinaria influencia que ejerce el pianista-compositor en la educación artístico-musical de los pueblos, haciendo que lleguen hasta el último rincón las concepciones más grandes de los músicos más eminentes, y formando de este modo el gusto de quienes aún se recrean saboreando las innumerables bellezas en que tales concepciones abundan.

¿Y qué diremos del romántico, del soñador, del poeta de las filigranas, de las vaguedades, de los arabescos, de las sutilezas, de las elegancias, de los misterios, del poeta del piano, del ideal Chopín?

Entre toda la pléyade de pianistas-compositores se destaca con caracteres únicos, propios, inconfundibles, la figura pálida, melancólica, interesante en extremo, de ese bardo de la Polonia, que, como decía Rubinstein, parece haber cantado la grandeza de su patria en la Polonesa en *la mayor*, así como en la en *do menor* su opresión y decadencia.

Este artista excepcional, que aparece en el mundo de la música sin pre-

---

(1) Así se nombra en el Arte musical á la condición de artista de gran talento.

cedente, es el verdadero genio del piano que comunica á las teclas su vida, su aliento, su alma entera...

Lo trágico, lo romántico, lo lírico, lo heroico, lo dramático, lo fantástico, todo esto y mucho más se encuentra en sus maravillosas concepciones.

Desde él á nuestros días puede asegurarse (y no creo sea esta afirmación hija de la admiración que por Chopín siento), puede asegurarse, repito, que nadie ha *creado*.

Su estilo personalísimo, su harmonía siempre elegante y que encierra tanta ciencia como originalidad, ofreciendo infinidad de matices nuevos, y su naturaleza aristocrática, hacen que ocupe en el arte musical un lugar preeminente; y su imaginación, revelando las agitaciones secretas de su alma, su frase melódica impregnada de una dulce y apacible melancolía, y toda, toda su labor dotada de una pureza artística insuperable, lo mismo cuando canta los deliquios amorosos de su espíritu, que cuando expresa la alegría del orbe entero, han influído de modo poderoso en los derroteros que el Arte musical ha emprendido desde que esa figura única *vivió muriéndose*, como con frase gráfica le definió Auber, para bien de cuantos aman las verdaderas manifestaciones del Arte que más hace al hombre aproximarse á Dios, del Arte llamado por antonomasia *el Arte divino*.

El carácter que distingue á las obras de Chopín es el de un sentimiento esencialmente poético, elevado á la región más pura, reuniendo al mismo tiempo la brillantez á la dulzura, la grandiosidad á la delicadeza. Expresando sentimientos tiernos y melancólicos no ha tenido rival.

¡Eterna gratitud le debe el Arte en general, y, muy especialmente, los pianistas, por haber dotado al piano de esas maravillosas concepciones, inmensos raudales de inagotable poesía, de un encanto no soñado hasta la aparición de esta estrella de primera magnitud en el cielo del Arte, de ese genio, el más grande sin duda que ha tenido el piano!

Ahora bien: para los que creen que sólo existen las verdaderas manifestaciones musicales en la combinación de voces, orquesta, banda, baile, telones y bambalinas, y que sin todo este fárrago, no saben apreciar una obra de Arte verdaderamente original y que encierre realidad estética, al paso que les entusiasma la melodía más vulgar, si su autor la sirve con la garrulería del acompañamiento descrito; para éstos, no se han creado esas filigranas de arte que Chopín nos ha legado y que constituyen un atrevimiento de gigante en su concepción, expresadas con una delicadeza, con una elegancia, con una dulzura infinitas...

Desconsuela ver que muchos que se precian de ser verdaderos aficionados al Arte, y, aún más, de algunos que gozan reputación de grandes maestros, no sientan ni entiendan la belleza si no se les presenta en forma aparatosa, no considerando como músico de primera fila á quien no haya emborronado resmas y resmas de papel y escrito óperas, oratorios, misas y demás ampulosidades.

¡Qué concepto tan equivocado de lo que es el Arte!

Cuando los músicos de verdadera organización musical estudien las obras de Chopín y las sientan de verdad en toda su extensión, preferirán cualquier fragmento de sus nocturnos á las innumerables obras de extensión inusitada, de forma y contextura presuntuosas, tocadas en todos los instrumentos imaginables, cantadas por todo ese enjambre de *divas* y *divos* y aplaudidas por esa inmensa turba de medianías entusiastas de lo vulgar y adocenado, sin que tengan en su esencia las dos cualidades vitales del Arte: originalidad y forma estética.

Hay que confiar en que desaparecerán estas preocupaciones y errores que dominan, y que será reconocida la superioridad suprema de quien haya ideado una melodía hermosa y original por encima de cuantos hayan producido centenares de composiciones de mal gusto, como muchas de las que hoy pasan de contrabando, y que son aceptadas por el público, en general, como joyas de inestimable valor.

Ahora bien; sentado el principio de que en la literatura pianística existen, á no dudar, las obras tal vez más admirables que el Arte musical ha producido, y contando con este repertorio inmenso, incalculable, que abarca desde el grado de sencillez más mínimo, y pasando gradualmente llega hasta el más difícil que puede imaginarse, esto unido á que, como llevo indicado, el piano es el elemento que ordinariamente se elige como medio para la educación artística y musical de los pueblos, por hallarse extendido cual ningún otro instrumento y ser hoy indispensable, desde el palacio aristocrático hasta la habitación más modesta, ¿cabe género de duda si se asegura que el pianista-compositor representa el papel principalísimo en la educación artístico-musical, y que á él se debe en gran parte el progreso que en el Arte de los sonidos se ha efectuado?

Eduquen, pues, los profesores á sus discípulos en las grandes y abundantes obras con que cuenta el repertorio pianístico, y verán cómo el buen resultado es infalible. Con Bach, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Weber, Liszt, Chopín..., el buen gusto del artista está asegurado; y de la misma manera que una vasija que haya contenido perfumes en un principio nunca perderá por completo el buen aroma, así el discípulo que se nutra en los comienzos de su carrera artística con las obras de los grandes maestros siempre que haga una frase musical siquiera, sabrá ésta á la de aquellos gigantes del Arte, con cuyo aliento fueron como ungidos.

No hay ningún género de duda al asegurar que los Thalberg, Liszt, Chopín, Rubinstein y otros genios del piano, lo mismo con sus obras que con sus conciertos, han abierto cátedra de buen gusto, y han contribuído por estos medios poderosísimos á extender la cultura artística, que constituye el último toque de refinamiento en los pueblos que van á la cabeza del adelanto, de la civilización y del progreso.

¡Loor, pues, á quienes de manera tan gallarda han contribuído á popu-

larizar las manifestaciones del Arte en su aspecto más sublime, y eterna gratitud para esos evangelistas de la música, que difundiendo por el mundo las buenas doctrinas del divino Arte, han cumplido tan brillantemente la misión santa que la naturaleza les impusiera el día que, para orgullo de la humanidad, creó esos seres superiores, seguramente, á la civilización de su siglo!

He dicho.

DATOS BIOGRÁFICOS

DEL

EXCMO. SR. D. MANUEL FERNÁNDEZ CABALLERO

DATOS BIOGRÁFICOS

DEL

EXCMO. SR. D. MANUEL FERNÁNDEZ CABALLERO

Nació en Murcia, el 14 de Marzo de 1835, siendo sus padres doña María Gregoria Caballero, de Madrid, y D. Manuel Fernández, de Barros (Asturias). Fallecido su padre algunos meses antes de nacer el biografiado, fué recogido, con su madre y hermanos, por su hermano político D. Julián Gil, notable músico murciano, que fué su primer maestro.

Desde la edad de cinco años empezó á cantar como tiple en las iglesias y á estudiar el violín, el flautín y el piano, tocando ya á los siete en la orquesta y banda. A los diez años de edad estuvo en Madrid, durante siete meses, y tomó parte en varias funciones de iglesia, repentizando la parte de tiple aún en las obras de mayores dificultades.

A su regreso á Murcia se organizó una Sociedad con objeto de representar con niños la ópera *Norma*, en la que se le confió la parte de Polión.

Sin necesidad de profesor aprendió el cornetín, el figle, el óboe, la trompa, etc...

Desde los doce años compuso algunas obras religiosas, así como también pasodobles, valses, polkas, danzas y arreglos de piezas de ópera para banda y orquesta.

Habiendo efectuado por aquella época un viaje á Murcia el distinguido harmonista y contrapuntista D. Indalecio Soriano Fuertes, recibió de éste algunas lecciones.

A los quince años se trasladó de nuevo á Madrid para continuar sus estudios, ingresando en el Conservatorio en la clase de piano de D. Pedro Albéniz, en la de acompañamiento de D. Pedro Antonio Aguado y en la de

violín de D. José Vega. Admitido, previo examen, en la clase de D. Hilario Eslava, terminó de aprender con él la harmonía, y con él aprendió el contrapunto, fuga y composición, siendo su discípulo predilecto.

A los diez años de edad (1851) compuso un notable oficio de difuntos para los funerales de una hermana suya.

A los diez y ocho años hizo oposiciones al Magisterio de capilla de Santiago de Cuba; ganó la oposición, pero no le dieron la plaza por falta de edad.

Desde su llegada á Madrid fué admitido como primer violín en la orquesta del Real; pero ya aquel mismo año (1853) fué director de orquesta del teatro de Variedades, Circo y Español, escribiendo para todos ellos gran número de fantasías sobre motivos de óperas, overturas originales, canciones, coros y bailables para los melodramas que se representaban, dedicándose desde dicho año á escribir para el teatro.

En 1856 ganó en el Conservatorio el primer premio de composición, como término de su carrera; premio que se creó para él, y fué, por consiguiente, el primero dado en España, consistiendo en una hermosa medalla de oro y el título de profesor. Por ello figura á la cabeza del cuadro de honor existente en el Conservatorio.

Su primera obra dramática, *Tres madres para una hija*, se estrenó en el teatro Lope de Vega, de Madrid, firmada con el pseudónimo de *Florentino Durillo*.

Desde entonces hasta el año 1864 escribió unas treinta zarzuelas en uno, dos y tres actos.

En dicho año se trasladó á la Isla de Cuba, como director de una compañía de zarzuela. Allí organizó grandes conciertos y tomó parte en muchos certámenes, obteniendo las mayores recompensas.

Regresó á Madrid en 1871, y escribió en poco más de un mes, *El primer día feliz*, zarzuela en tres actos, de D. Francisco Salas.

Desde entonces comenzó esa labor asombrosa que demuestra bien á las claras el número de sus zarzuelas.

En 1884 estuvo en Lisboa, mereciendo que los reyes le nombrasen Caballero de la Orden de Cristo.

En 1885 pasó á las Repúblicas hispano-americanas á dirigir algunas de sus obras, aún no conocidas en aquellos países. En ambas Repúblicas consiguió Caballero honra y provecho considerables.

Murcia, su país natal, ha esculpido su nombre en mármol, colocándolo en la plaza en que nació, é invitándolo á presenciar el acto, que se verificó con toda solemnidad y regocijo en 1886.

Por espontánea propuesta de la Sección de música de esta Real Academia, fué elegido individuo de esta Corporación en 1891; pero no pudo escribir el discurso reglamentario por su enfermedad de la vista y sus incesantes tareas, hasta 1902.

La última partitura escrita de su puño y nota antes de formársele completamente las cataratas de los dos ojos, fué la de *El dúo de la africana*, en 1893.

Las de *La viejecita*, *Gigantes y cabezudos*, *El señor Joaquín* y algunas otras fueron escritas por su hijo Don Mario, al que se las dictaba nota á nota.

La catarata del ojo derecho le fué batida en Mayo de 1899; la del izquierdo el mismo mes de 1902.

Era socio honorario de la Sociedad *Internacionale di M. S. fra Artiste Lirice é Maestri affini*, de Milán; de la de Escritores y Artistas portugueses, de la de Escritores y Artistas españoles y de la Sociedad de Actores; socio de mérito y facultativo del Liceo artístico-literario de Matanzas; honorario y de mérito de los de Santa Cecilia, de Madrid y Murcia; protector de la Española de Beneficencia, de Buenos Aires; honorario de la de Conciertos, de Madrid, y de la Unión artístico-musical, que ha dirigido en los conciertos del Buen Retiro. Por Reales órdenes ha formado parte de los jurados para oposiciones de pensionados en Roma por esta Real Academia y para los exámenes y concursos del Conservatorio.

Ha sido director de compañías de ópera en Murcia, Matanzas y la Habana y de zarzuela en varias provincias, y en Madrid, en los teatros de la Zarzuela, Apolo y Príncipe Alfonso.

Puso música á la cantata, letra de García Gutiérrez, que se estrenó en la velada que la Sociedad de Escritores y Artistas dió en el teatro Real, con motivo del Centenario de Calderón.

El Gobierno de S. M. el Rey D. Alfonso XIII, el día 22 de Enero de 1903, otorgóle la Gran Cruz de Alfonso XII, cuyas insignias se le regalaron en Murcia costeadas por suscripción popular, siendo hasta hoy el único compositor español que ha recibido tal merced.

En la música religiosa tiene misas, salves, oficios de difuntos, salmos, himnos, letanías, villancicos, misereres, gozos y motetes.

El 24 de Diciembre de 1904, al hacer los cincuenta años de sus desposorios con Talía, se celebraron en toda España sus bodas de oro con el Arte, siendo de mencionar la brillantez con que este acto se llevó á efecto en el Teatro de la Zarzuela, de Madrid.

Falleció en Madrid, el día 26 de Febrero de 1906, siendo sus últimas palabras: "aquí estoy terminando dos números que me faltan para una obra de..., á ver si me deja en paz".

LISTA DE OBRAS TEATRALES

POR ORDEN CRONOLÓGICO DE ESTRENOS

Tres madres para una hija.—Zarzuela en dos actos, libro de Alverá, estrenada en 1854 en el Teatro de Lope de Vega.

La vergonzosa en Palacio.—Un acto, libro de Eguilaz. 1855, Circo.

Mentir á tiempo.—Un acto, libro de Bacarrete. 1856, Circo.

Cuando ahorcaron á Quevedo.—Tres actos, libro de Eguilaz. 1856, Teatro de la Zarzuela.

Juan Lanas.—Un acto, libro de Camprodón. 1856, Zarzuela.

La jardinera.—Tres actos, libro de Camprodón. 1857, Zarzuela.

El vizconde de Letoriere.—Tres actos, libro de García. 1858, Circo.

Un cocinero.—Un acto, libro de Camprodón. 1858, Zarzuela.

Frasquito.—Un acto, libro de R. de la Vega. 1859, Zarzuela.

La guerra de los sombreros.—Un acto. libro de Picón. 1859, Zarzuela.

Una emoción.—Un acto, libro de L. Bremón. 1859, Zarzuela.

Un zapatero.—Un acto, libro de F. Castellón. 1859, Zarzuela.

El gran bandido.—Dos actos, libro de Camprodón. 1860, Zarzuela.

Los dos primos.—Un acto, libro de R. de la Vega. 1860, Zarzuela.

La red de flores.—Un acto, libro de la Pedrosa. 1861, Zarzuela.

El caballo blanco.—Un acto, libro de Frontaura. 1861, Zarzuela.

Llegar y besar el santo.—Un acto, libro de Inza. 1861, Zarzuela.

Un embargo.—Un acto, libro de Inza. 1861, Teatro de El Escorial.

La reina Topacio.—Tres actos, libro de Alvarez. 1861, Zarzuela.

El loco de la guardilla.—Un acto, libro de Serra. 1861, Zarzuela.

Roquelaure.—Tres actos, libro de Belza. 1862, Zarzuela.

Equilibrios del amor.—Un acto, libro de La Pedrosa. 1862, Zarzuela.

Juegos de azar.—Dos actos, libro de Pina. 1862, Zarzuela.

Los dos mellizos.—Un acto, libro de Camprodón. 1862, Zarzuela.

Los suicidas.—Un acto, libro de Camprodón. 1862, Zarzuela.

Aventuras de un joven honesto.—Tres actos, libro de Pina. 1862, Circo.

La campanilla del boticario.—Un acto, libro de Pina. 1864, Circo.

El hijo de Lavapiés.—Un acto, libro de Belza. 1864, Zarzuela.

Tres para dos.—Un acto, libro de Zafra. 1865, Teatro Tacón (Habana).

Luz y sombra.—Dos actos, libro de Serra. 1867, Zarzuela.

El primer día feliz.—Tres actos, libro de Céspedes. 1872, Zarzuela.

El atrevido en la corte.—Tres actos, libro de Larra. 1872, Zarzuela.

La gallina ciega.—Dos actos, libro de Ramos Carrión. 1873, Zarzuela.

El sargento Bailén.—Dos actos, libro de Artea. 1873, Zarzuela.

Las hijas de fulano.—Un acto, libro de Amalfi. 1874, Zarzuela.

El velo de encaje.—Tres actos, libro de Puente y Brañas. 1874, Zarzuela.

El año del diablo.—Un acto, libro de Granés. 1875, Zarzuela.

Este joven me conviene.—Un acto, libro de Granés. 1875, Zarzuela.

El trono de Escocia.—Tres actos, libro de Puente y Brañas. 1875, Zarzuela.

La clave. – Dos actos, libro de Ramos y Arana. 1875, Coliseo de Rivas.
Las nueve de la noche.—Tres actos, libro de Trigo y Bermejo. 1875, Zarzuela.
La Marsellesa.—Tres actos, libro de Ramos Carrión. 1876, Zarzuela.
El siglo que viene. – Tres actos, libro de Ramos y Coello. 1876, Coliseo de Rivas.
La jaula de locos.—Un acto, libro de R. de la Vega. 1876, Jardines del Buen Retiro.
Blancos y azules. – Tres actos, libro de Nogués y Sierra. 1876, Apolo.
Los sobrinos del Capitán Grant.—Cuatro actos, libro de Ramos Carrión. 1877, Coliseo de Rivas.
La aurora de un reinado.—Tres actos, libro de F. Godino. 1878, Zarzuela.
El salto del Pasiego.—Tres actos, libro de Eguilaz. 1878, Zarzuela.
Los negros catedráticos. – Un acto, libro de Eguilaz. 1878, Zarzuela.
La banda del rey. – Tres actos, libro de Alvarez. 1878, Zarzuela.
Las dos princesas. – Tres actos, libro de Ramos Carrión y Pina Domínguez. 1879, Zarzuela.
El lucero del alba.—Un acto, libro de M. Pina. 1879, Apolo.
La jota aragonesa.—Un acto, libro de C. Navarro. 1879, Teatro Pignatelli (Zaragoza).
Amor que empieza y amor que acaba. – Un acto, libro de R. Dalmau. 1879, Zarzuela.
El cepillo de las ánimas. - Tres actos, libro de E. Alvarez. 1879, Zarzuela.
El corpus de sangre.—Tres actos, libro de Larra. 1879, Zarzuela.
Las hazañas de Hércules. –Tres actos, libro de Alvarez. 1880, Coliseo de Rivas.
Al polo. – Un acto, libro de C. Navarro. 1880, Jardines del Buen Retiro.
El asesino de Arganda.— Un acto, libro de Pina Domínguez. 1880, Alhambra.
Los feos. – Un acto, libro de Pero Gil. 1880, Eslava.
Mata moros. – Un acto, libro de C. Navarro. 1880, Variedades.
El sacristán de San Justo. – Tres actos, libro de Blanc y Navarro. 1880, Apolo.
Contaduría.—Un acto, libro de Blanc y Navarro. 1881, Eslava.
Los bonitos. – Un acto, libro de Pero Gil. 1881, Eslava.
De verano. – Dos actos, libro de Pina Domínguez. 1881, Eslava.
La fuensanta. – Tres actos, libro de Pina. 1881, Apolo.
Mantos y capas.—Tres actos, libro de J. Santero. 1881, Apolo.
La niña bonita. – Tres actos, libro de Larra. 1881, Zarzuela.
Dar la castaña. – Un acto, libro de C. Navarro. 1882, Recoletos.
Las mil y una noches. – Tres actos, libro de Pina Domínguez. 1882, Coliseo de Rivas.
El gran tamorlan de Persia.—Tres actos, libro de J. Santero. 1882, Coliseo de Rivas.
Currija. – Un acto, libro de Andrade. 1883, Martín.
El capitán Centellas.—Tres actos, libro de Herranz. 1883, Apolo.
Trabajo perdido. – Un acto, libro de Lastra. 1884, Variedades.
Para casa de los padres.—Un acto, libro de Pina Domínguez. 1884, Eslava.
Los bandos de Villafrita. – Un acto, libro de Navarro Gonzalvo. 1884, Recoletos.
El hermano Baltasar. – Tres actos, libro de Estremera. 1884, Apolo.
Las grandes figuras. – Un acto, libro de N. Gonzalvo. 1885, Martín.
El guerrillero. – Tres actos, libro de Muñoz. 1885, Apolo.
La mejor receta. – Un acto, libro de Gascón. 1885, Recoletos.
Los dioses se van.—Un acto, libro de N. Gonzalvo. 1886, Maravillas.
El oro de la reacción.—Un acto, libro de F. García. 1886, Felipe.
Ciclón XII.—Un acto, libro de N. Gonzalvo. 1886, Maravillas.
Somaten.—Un acto, libro de S. Delgado. 1886, Felipe.
Las mujeres que matan. - Un acto, libro de C. Coello. 1887, Princesa.
La doctora.—Canción, letra de F. de la Puente. 1887, Zarzuela.
El merendero del tuerto.—Un acto, letra de F. de la Fuente. 1887, Eslava.
La viña del Señor. – Un acto, libro de N. Gonzalvo. 1887. Apolo.

Lorito real.— Un acto, libro de C. Navarro. 1887, Recoletos.
La revolución. – Un acto, libro de F. García. 1887, Felipe.
¿Vamos á ver eso? – Un acto, libro de N. Gonzalvo. 1887, Recoletos.
El Bazar H.—Un acto, librito de C. Navarro. 1887, Recoletos.
Por sacar la cara.—Un acto, libro de Jacksón y Cortés. 1887, Maravillas.
Lista de compañía.—Un acto, libro de Gullón y Larra. 1887, Martín.
Chateau Margaux. – Un acto, libro de Jackson Veyan. 1887, Variedades.
Cuba libre. – Dos actos, libro de Jaques. 1887, Apolo.
La chiclanera. – Un acto, libro de Jackson Veyan, 1887, Variedades.
Aguas azotadas.—Un acto, libro de Pina. 1888, Apolo.
La noche del 31.—Un acto, libro de Larra y Sánchez Seña. 1888, Apolo.
Don Manuel Ruíz.—Un acto, libro de Larra y Seña. 1888, Apolo.
La Riojana. – Un acto, libro de N. Gonzalvo. 1888, Felipe.
El golpe de gracia. –Un acto, libro de Seña. 1888, Recoletos.
De Madrid á Siberia.—Un acto, libro de Labra y Faur. 1888, Recoletos.
El alcalde de Anurrio.—Un acto, libro de Nogués. 1888, Príncipe Alfonso.
Septiembre, Eslava y C.ª – Un acto, libro de Larra y Gullón. 1888, Eslava.
El pasmo de Cecilia.—Un acto, libro de Perez Zúñiga. 1888, Martín.
El lavadero del Mico.—Un acto, libro de Labra y Caldeiro. 1888, Eslava.
Las manías. – Un acto, libro de Cantó y Arniches. 1888, Eslava.
La hija de la Mascota.—Un acto, libro de Granés, 1889, Apolo.
Los zangolotinos.—Un acto, libro de Jackson Veyan. 1889, Apolo.
A Roma por todos.—Un acto, libro de S. Seña. 1889, Eslava.
Los Isidros. – Un acto, libro de Larra y Gullón. 1889, Maravillas.
A tí suspiramos.—Un acto, libro de Granés y Liern. 1889, Maravillas.
Don Jaime el Conquistador. – Un acto, libro de Yagres. 1889, Príncipe Alfonso.
A dos luces. - Un acto, libro de Gullón. 1889, Maravillas.
Muerte, juicio, infierno y gloria. – Un acto, libro de Larra y Gullón. 1889, Príncipe Alfonso.
Buñuelos.—Un acto, libro de Jakson Veyan. 1889, Eslava.
Pedidos á cuenta. – Un acto, libro de... 1889, Apolo.
Garibaldi. – Un acto, libro de Fiacro Yrayzoz. 1890, Apolo.
España.—Tres actos, libro de Palencia. 1890, Principal (Barcelona).
¿A que no puedo casarme? – Un acto, libro de Navarro Gonzalvo. 1890, Apolo.
Concierto europeo. – Un acto, libro de Seña y Archas. 1890, Maravillas.
Hace falta un caballero. – Un acto, libro de Larra y Gullón. 1890, Maravillas.
El día de la Ascensión. – Un acto, libro de Granés y Merino. 1891, Apolo.
La choza del diablo. – Tres actos, libro de Ramírez. 1891, Zarzuela.
Las cuatro estaciones. – Un acto, libro de Larra y Gullón. 1891, Recoletos.
El fantasma de fuego. – Dos actos, libro de Larra y Gullón. 1891, Price.
La una y la otra. -- Un acto, libro de Calixto Navarro. 1892, Eslava.
Antón Perulero.—Un acto, libro de Estremera. 1892, Apolo.
Los aparecidos. – Un acto, libro de Arniches y Lucio. 1892, Apolo.
La casa encantada.—Un acto, libro de S. Delgado. 1892, Apolo.
De Herodes á Pilatos. – Un acto, libro de Larra y Gullón. 1892, Eslava.
La revista. – Un acto, libro de M. Echegaray. 1892, Apolo.
La venta del hambre. – Un acto, libro de Sierra. 1892, Tívoli.
Los extranjeros. – Un acto, libro de Larra y Saña, 1892, Recoletos.
España (reformada). – Cuatro actos, libro de Palencia. 1892, Príncipe Alfonso.
Triple alianza. – Un acto, libro de Jacksón. 1893, Eslava.
El duo de la Africana.—Un acto, libro de M. Echegaray. 1893, Apolo.

La víspera de la fiesta.—Un acto, libro de M. Alvarez. 1893, Recoletos.
Un punto filipino.—Un acto, libro de Jackson Veyan. 1894, Romea.
Los dineros del sacristán, - Un acto, libro de Larra y Gullón. 1894, Eslava.
Los africanistas. – Un acto, libro de Merino y Marín. 1894, Romea.
Campanero y sacristán. - Un acto, libro de Labra y Ayuso. 1894, Príncipe Alfonso.
El cabo primero. – Un acto, libro de Arniches y Lucio. 1895, Apolo.
El domador de leones.—Un acto, libro de Labra y Ayuso. 1895, Príncipe Alfonso.
La rueda de la fortuna.—Un acto, letra de Larra y Gullón. 1896, Zarzuela.
Tortilla al ron.—Un acto, libro de Merino. 1896, Zarzuela.
El saboyano.—Un acto, libro de Perrín y Palacios. 1896, Príncipe Alfonso.
El padrino de El Nene.—Un acto, libro de Romea. 1896, Zarzuela.
La viejecita. – Un acto, libro de M. Echegaray. 1897, Zarzuela.
San Gil de Casafueras. – Un acto, libro de Larra y Gullón. 1897, Zarzuela.
El Sr. Joaquín. – Un acto, libro de Romea. 1898, Zarzuela.
Aún hay patria, Veremundo. – Un acto, libro de N. Gonzalvo. 1898, Zarzuela.
La magia negra.—Un acto, libro de... 1898, Zarzuela.
Gigantes y cabezudos.—Un acto, libro de M. Echegaray. 1898, Zarzuela.
El testamento del siglo. - Un acto, libro de Perrín y Palacios. 1899, Zarzuela.
El traje de luces.—Un acto, libro de los hermanos Alvarez Quintero. 1899, Zarzuela.
¡Citrato de ver será!—Un acto, libro de... 1899, Zarzuela.
Los estudiantes.—Un acto, libro de M. Echegaray. 1900, Zarzuela.
La Barcarola.—Un acto, libro de Sellés. 1901, Zarzuela.
La tribu salvaje.—Un acto, libro de E. Gaspar. 1901, Zarzuela.
La diligencia.—Un acto, libro de M. Echegaray. Eldorado.
Los figurines.—Un acto, libro de Larra y F. de la Puente. 1901, Eldorado.
La trapera. – Un acto, libro de Larra. 1902, Cómico.
El favorito del Duque.—Un acto, libro de Larra. 1902, Eslava.
La manta zamorana. – Un acto, libro de Perrín y Palacios. 1902, Zarzuela.
La señá Justa.—Un acto, libro de M. Echegaray. 1902, Apolo.
Mundo, demonio y carne. – Un acto, libro de Larra y F. de la Puente. 1902, Cómico.
El Dios grande. – Un acto, libro de F. de la Puente. 1903, Zarzuela.
La guerrilla del fraile.—Un acto, libro de Fernández Shaw. 1903, Apolo.
La mariposa negra.—Un acto, libro de Viergol. 1903, Apolo.
Tolete. – Un acto, libro de F. Shaw y Manso. 1903, Zarzuela.
La inclusera. - Un acto, libro de Larra. 1903, Moderno.
El pícaro mundo. – Un acto, libro de Larra. 1904, Cómico.
La faena. – Un acto, libro de F. de la Puente y Zamora. 1904, Lírico.
Las Bellas Artes. – Un acto, libro de Larra y F. de la Puente. 1904, Zarzuela.
El día de San Eugenio. – Un acto, libro de Arniches. 1905, Apolo.
El abuelito.—Un acto, libro de F. de la Puente. 1905, Apolo.
Los huertanos. – Un acto, libro de Osete. 1905, Zarzuela.
María Luisa. – Un acto, libro de Echegaray. 1906, Apolo.
La cacharrera. – Un acto, libro de F. de la Puente y Osete. 1906, Zarzuela.
El lego de San Pablo. - Tres actos, libro de F. de la Puente. (Póstuma).

CONTESTACIÓN

DEL

SR. D. CECILIO DE RODA

SEÑORES:

Mi suerte ha querido que el más novel de los académicos sea el encargado de dar la bienvenida al nuevo compañero; mi desgracia ha querido también que el que, en nombre de esta Corporación recibe con los brazos abiertos á D. Joaquín Larregla, no llegara á tener la honra de sentarse al lado del maestro Caballero, ni la fortuna de tomar parte en la elección del que le sustituye. Pero si estas circunstancias personales me privaron del placer de llamar compañero al primero, y del no menor de contribuir al éxito del segundo, no por eso mi situación es menos franca, ni mi disposición menos sincera cuando se trata, como hoy, de lamentar la eterna ausencia del que nos abandonó para siempre, y de regocijarnos por el advenimiento de nuestro nuevo hermano.

Es más: esas mismas circunstancias me han hecho ambicionar y agradecer vuestra designación para este encargo, porque ya que no pude llorar con vosotros, ni con vosotros elegir, deseaba asociarme públicamente á ambas manifestaciones y repetir aquí en nombre de todos, lo que todos sentimos y todos pensamos.

¿Qué añadir al elogio que del maestro Caballero ha hecho el Sr. Larregla? Como artista era fecundo, era fácil y, sobre todo, era español. Su españolismo era tan castizo, que cuanto hacía, cuanto producía, se lo asimilaba en seguida el pueblo, lo hacía suyo y lo cantaba con el cariño y la ingenuidad del que lo ha inventado.

En la jota, sobre todo, ha producido el maestro Caballero una variedad de fisonomías dignas de estudio. La jota, vista al través de su temperamento, se agrandaba, se desenvolvía, se dejaba reproducir en millares de formas, perdiendo á veces su ritmo, su metro, conservando siempre su alma, su espíritu. Y esa jota proteiforme era, quizás, la expresión más exacta de su carácter artístico: un alma masculina, varonil, impetuosa que, reconociéndose siempre, expresaba ternuras, malicias, fogosidades; que lo mismo acariciaba con susurros de amor, que vibraba enérgica, amenazadora, cuando cantaba la independencia.

Cada compositor tiene sus particulares caracteres, que no vuelven á reproducirse. Vendrán otros, seguirá la vida artística produciendo artistas creadores, pero en la historia de nuestro arte quedará esa figura al lado de las de Arrieta, Barbieri y Gaztambide, con sus rasgos personales y con su fisonomía propia.

Y ahora volvamos la vista á nuestro nuevo compañero.

De muy joven obtuvo en el Conservatorio los primeros premios de piano, de armonía y de composición; los tres estudios que han sido las tres devociones de su vida.

Su cariño al piano le ha hecho cultivarlo con asiduidad, trabajar en él, producirse constantemente como pianista elegante, correcto, de los de la escuela clásica y respetuosa, desde los conciertos que en 1888 dió en el Salón Romero hasta los que hace pocos meses dió en Pamplona, ciudad que con frecuencia llama á Sarasate y á Larregla para ostentar en sus programas de festejos el orgullo de ser la madre de ambos. Del éxito que el Sr. Larregla obtiene como cultivador del piano, es ocioso hablar; el Salón Romero, el Ateneo, el teatro del Príncipe Alfonso en Madrid, San Sebastián, Santander y otras muchas ciudades, han sido repetidas veces testigos de sus triunfos.

Su devoción por el estudio y la práctica de la harmonía, le hacen no olvidar los consejos de su maestro Arrieta. Tiene en preparación, casi terminado, un curioso trabajo con cien harmonizaciones de la escala diatónica, que seguramente el día que vea la luz, despertará el interés y moverá la admiración de los amantes de estos estudios.

De su afición á la composición ¿para qué hablaros? Ha cultivado el drama lírico con su zarzuela en tres actos *Miguel Andrés*, estrenada con éxito en el teatro de Parish; con *La Roncalesa,* en un acto, estrenada en Apolo; las voces solas, con su célebre jota *Siempre p'alante*, con letra de Eusebio Blasco; la canción vocal religiosa y profana con varias producciones, entre las que se destacan los zortzicos *Nacer y morir* y *Laurak-bat;* el género sinfónico con sus dos *suites* para orquesta, aplaudidas en los conciertos madrileños, y con otra obra estrenada en Monte Carlo, *Una noche en Italia*, que desde 1890 figura en el repertorio de aquella orquesta.

Todo esto significa poco al lado de su producción en música para piano. En ella, el nombre de Larregla se eleva por encima del nivel común, como uno de los cultivadores de más talla entre los que han ilustrado la literatura de este instrumento, dentro del género llamado de salón. Sus obras son elegantes, distinguidas; respírase en ellas una inspiración de buen gusto, una sinceridad encantadora, un perfume de poesía y de gracia genuinamente español. Su jota *Viva Navarra*, figura en el repertorio de todos los que dominan la técnica del piano, y de mí puedo asegurar que no sólo la oigo siempre con deleite, sino que he experimentado grandísima alegría cuando al recorrer programas de conciertos celebrados en el extranjero, la he visto figurar en ellos, al lado de los nombres ilustres en el repertorio del piano.

Esta producción, el entusiasmo que el Sr. Larregla siente por el arte, su devoción hacia el piano y los grandes pianistas, el diploma de competencia que tantas veces ha recibido al ser nombrado juez en concursos del Conservatorio, en certámenes de bandas y orfeones, en tribunales de oposición, son garantía segura de lo acertado de vuestra elección. Sea bienvenido entre nosotros el que desde hoy va á compartir nuestros trabajos y á tomar parte en nuestras deliberaciones.

*
* *

Era lógico que un compositor y un pianista que ha manifestado siempre sus preferencias por la composición para el piano, eligiera como tésis de su discurso algo que á sus devociones se refiriera. Ha disertado sobre „la influencia del pianista compositor en la educación artístico-musical de los pueblos“, y de ese tema vasto, vastísimo, ha escrito un capítulo muy interesante. A mí va á servirme también para deciros algunas palabras y apuntar algunas observaciones, quizá algún tanto deshilvanadas, pero hijas todas de un convencimiento profundo.

El piano es el instrumento que más ha contribuído á propagar y divulgar el arte de la música. Es el que nos prepara para la audición de obras que se desenvuelven en marco mayor, en el cuarteto, en la composición instrumental, en la coral, en la ópera; es el que nos recuerda y renueva los goces que hemos experimentado oyendo una sinfonía, cuando el oído, por un curioso fenómeno de evocación y de espejismo sonoro, parece descubrir entre los monócromos sonidos de sus cuerdas los timbres de los instrumentos de arco, de madera y de metal; es el que nos asegura y convence en la realización de las lecciones de harmonía, al que acudimos cuando en la lectura de una obra no nos aparece un pasaje con la claridad necesaria; es el complemento, casi obligado del canto, cuando la voz ó los instrumentos se producen monódicamente; es, en fin, el que posee literatura propia mayor y más preciada, en el que se acrisoló el genio de Bach, el que vió nacer la última tendencia de Beethoven, el que formó y dió vida á las innovadoras creaciones de Schumann.

Pero con ser tantos y tan preclaros sus timbres de gloria, la influencia del piano en el arte musical más bien ha sido perniciosa que benéfica, y no hay ocasión en que este punto se toque que no acuda á mi memoria el título de un libro curioso: *De la mala influencia del piano en el arte musical.*

No creáis que me propongo consumir un turno en contra de lo sostenido por nuestro nuevo compañero; no hago sino recoger una afirmación que él hizo al principio de su discurso, y partir de ella, parafraseándola y comentándola. Decía así: „Los pianistas compositores son los que menos saben y los que peor se inspiran, y así el piano, que debiera ser el medio más poderoso, dada su popularización, para formar el buen gusto de cuantos á él se dedican, es convertido en la inmensa mayoría de las veces en propagador de

giros y de corrientes perniciosas, de los cuales no salen bien librados los hermosos fueros del arte.«

Y tan verdad es esto, que si observáis un poco veréis que casi toda la incultura y podredumbre artística entre los que de artistas se precian, se debe al piano y á los compositores pianistas; que en la inmensa mayoría de los casos decir pianista y decir persona que entiende muy poco de música es decir una sola cosa con distintas palabras; que el que toca el piano, por regla general, es un ejecutante que nada comprende de estilos, de intenciones, de tendencias, ni de maneras de interpretación. Tan sólo un instrumento le aventaja en producir efectos perniciosos y en desarrollar el mal gusto: la voz humana, el cantante.

Un señor que toca la trompa ó que toca el contrabajo, no son verdaderos músicos en el sentir general; son obreros de la música, personas que ganan su vida dando *moros* ó marcando el bajo. En cambio, un aficionado que canta, uno que teclea en el piano con cierta habilidad, son artistas, inteligentes á quienes se va en consulta de si un cuarteto de Brahms es más ó menos bueno, ó de si un poema sinfónico de Strauss revela una locura más ó menos furiosa. Y sin embargo, suele ocurrir que aquel á quien el vulgo considera como obrero, es un artista, y que el que como artista es reputado, representa en achaques de arte el analfabetismo absoluto.

El que canta, si sabe cantar, lo cual no es poco conceder, sabe eso solo en noventa y nueve casos de ciento. El solfeo, ó no lo aprendió jamás, ó lo ha olvidado completamente; la intención del compositor le tiene sin cuidado; tan no se preocupa de ella, que si se le ocurre hacer con fuerza un pasaje donde el autor marcó un pianísimo, lo hace, y no sólo lo hace, sino que lo marca en el papel para escarmiento y enseñanza del que se atrevió á concebirlo así; el metro y el ritmo se disuelven en los gelatinosos vaivenes de un *rubato* inconsistente y caprichoso; agrega lo que le parece, corta lo que le place, altera los fraseos y las ligaduras y los alientos, y no sólo reforma, sino que crea con el compositor, completando su obra y dejándola á su gusto.

No le digáis nada, no le corrijáis, no le expliquéis á él ó á ella—si es ella es peor,—que todo lo que el compositor hizo, sus matices, sus giros, su sobriedad de adornos, responden á un propósito expresivo; el cantante nuestro se encogerá de hombros, os mirará con desprecio, os dirá que así en su nueva versión „está más bonito“, os hablará de los alientos, del efecto que produce, del aplauso que recibirá, y si por casualidad es un culto que ha olismeado algo por los libros italianos, os aplastará con la fuerza avasalladora de los *abellimenti*, de los portamentos y del *fiatto*.

Así son casi todos: más ó menos hábiles en la técnica vocal, completamente ignorantes en todo lo artístico. Ellos son los que nos dicen y nos repiten y hasta se incomodan defendiendo que no se puede cantar en español, que donde está el italiano con sus suavidades melosas ó el francés con su pronunciación elegante, el español no pasa de ser lo que un obrero mal vestido al lado

del aristócrata que ha copiado el último figurín; esos son los que han erigido en principio del arte del cantor que es indiferente que la letra se entienda ó no se entienda; esos son los que se extasían y ponen los ojos en blanco, diciendo en italiano: *Una terribil tose—l' esil petto le scuote*, y encuentran terriblemente prosaico cantar en español „Una horrible tos—desgarra su frágil pecho".

Los pianistas representan, por lo general, un grado de cultura menos lamentable. El no hacer sólo la parte melódica, el barajar entre sus dedos la harmonía, les hace tener un sentimiento más ó menos exacto de ella, pero sentimiento al fin. En cambio, pocos hay que se vean libres del pecado de haber compuesto alguna cosita, aunque solo haya sido una mazurca sentimental, y pocos son también los que, sin preparación suficiente, sin conocer la historia del arte ni las tendencias de los compositores, no se erigen en jueces y críticos de la música toda. Dejémoslos con su inocente competencia; dejemos también al que, adorando al piano y desconociendo la música, se encierra en el limitado horizonte de sus sonoridades y de su repertorio, entendiendo por su repertorio lo que no es Bach, ni Beethoven, ni nada serio, y vamos á discurrir un poco sobre los dos grados más elevados: sobre el pianista compositor y sobre el compositor que compone para el piano.

Todos sabéis lo que era este instrumento hasta mediados del siglo XVIII: un instrumento pequeño, de teclado, con un escaso número de cuerdas que vibraban al ser heridas por uñas ó púas, y que, aun con el refuerzo que la caja armónica daba al sonido, todavía no pasaba éste de ser análogo al de la mandolina. La poca intensidad de los sonidos que así se producían, hacía al instrumento poco apto para cantar, á pesar de sus dos teclados y de sus siete pedales. Sus recursos eran principalmente el hacer que al herir una nota, sonara también su octava superior; el unir por medio de un enganche los mecanismos de ambos teclados, el apagar los sonidos y el de modificar su timbre, pronunciando aún más su semejanza con la mandolina. Tal era el que los franceses llamaban *clavecin* y nosotros clavicordio, cuando no tenía más de una cuerda por nota y clave, cuando las cuerdas se aumentaron á dos en las que correspondían á los sonidos menos graves.

Con ese timbre, con esa pobreza de intensidad, con esos recursos tan escasos, el clave era un instrumento de salón, un confidente, un tímido compañero que no sabía prodigar sus dulzuras ni sus gracias ante cientos ó miles de personas, que necesitaba del marco pequeño, de la intimidad cariñosa, del salón reducido. Su naturaleza había determinado el mecanismo: una gran soltura de dedos, una independencia absoluta de los mismos. Los ejercicios preparatorios para dominarlo se encaminaban sólo á conseguir la igualdad, la rapidez, la seguridad; su literatura ofrece como signo característico la abundancia de adornos, la profusión de ornamentos, la movilidad constante.

No es por entonces, ni podía serlo, el instrumento favorito de los compositores, quienes prefieren el órgano con sus sonoridades majestuosas y potentes. Todos los que para el clave escriben son, además de compositores, or-

ganistas de fama, improvisadores de renombre, algunos, arpistas consumados. Y en este sentido, con un sistema de digitación que sólo permitía el uso de los dedos extremos, pulgar y meñique en ciertas condiciones, que colocaba la mano casi fuera del teclado y como una prolongación de él, ya que el uso de las teclas negras era excepcional, por la creencia común de que las tonalidades recargadas de accidentales, no eran á propósito para este instrumento, que lo fiaba todo á la velocidad y á la igualdad del sonido, se desarrolla la literatura del clave hasta Bach, quien no sólo aparece como revolucionario de su mecanismo, permitiendo el paso de los dedos por encima del pulgar, sino que para destruir un prejuicio y demostrar las excelencias del temperamento igual, escribe su *Clave bien temperado*, con preludios y fugas para todos los tonos mayores y menores.

Para Couperin (1668-1733), Rameau (1683-1764) y Daquin (1694-1772), para Marcello (1686-1739) y Alejandro Scarlatti (1659-1725), para Bach (1685-1750) y para Haendel (1685-1759), el clave es uno de tantos medios que pueden utilizarse para la composición. Uno solo, entre los clavicordistas, cultiva el clave con preferencia á todo lo demás, compone sus obras y las ejecuta él mismo, y ese—Domenico Scarlatti (1685-1757) — llega un día en que engorda demasiado, en que la obesidad le impide utilizar su recurso favorito de cruzar las manos saltando con ellas de un extremo á otro del clave, y sus composiciones finales, en sentir de más de un crítico, resultan pesadas, desprovistas de aquella gracia, ligereza y fluidez, que tanto las había caracterizado.

Al terminar el reinado del clave hacia mediados del siglo XVIII, lo sustituye el pianoforte en el favor general. Las cuerdas no vibran ya heridas por la uña, que hacía del clave un instrumento mecánico de punteo, sino golpeadas por el martillo que impulsa la tecla; ha ganado en sonoridad, en prolongaciones de sonido, en riqueza de efectos, pero todavía es un instrumento misterioso é íntimo: es el piano de mesa que nosotros hemos contemplado en las casas de nuestros abuelos.

Con la propagación del nuevo instrumento, coincide una corriente artística que hace del pianista un músico menos docto, más superficial. El clave era, al mismo tiempo que instrumento independiente, un recurso para acompañar, para realizar polifónica ó harmónicamente, el bajo cifrado. Los compositores no se preocupaban ni se molestaban en escribir esta parte de acompañamiento tal como había de ejecutarse; seguros de que el que se sentaba ante el clave era un músico y un harmonista, escribían sólo la parte del bajo y algunas indicaciones cifradas de acordes, ni tantas ni tan prolijas que pudieran ser realizadas sin poseer á fondo la ciencia harmónica. Así se explica y así se comprende, que los tratados y reglas para tocar el clave, entre los que pudiera citar algunos españoles, no sean en realidad sino tratados de harmonía, reglas para aprender á descifrar y realizar un bajo cualquiera.

Con la desaparición del clave, coincide la popularización, la adopción

general del estilo que hasta entonces se había llamado *galante* por oposición al *severo* de los contrapuntistas. En éste todas las partes cantaban con el mismo interés; la misma importancia tenían las voces extremas que las intermedias; el canto pasaba alternativamente de una á otra en proposiciones, respuestas, imitaciones, inversiones que igualaban su importancia. En el estilo galante, el canto y el acompañamiento eran dos términos contrapuestos: el primero absorbía todo el interés y monopolizaba la atención; el segundo no aspiraba más que á realzar el interés melódico, á dibujar un ritmo, á producir la harmonía. Por acuerdo tácito y unánime quedó convenido que en el piano, la mano derecha era la encargada de cantar y la mano izquierda la encargada de acompañar; si alguna vez se trocaban sus papeles, era excepcionalmente y como medio de dar variedad á la composición.

El clave tenía sus recursos propios, adquiridos en un siglo de vida intensa; los del pianoforte empezaban á descubrirse poco á poco. Podía en él cantarse mejor sin necesidad de multiplicar los adornos ni las ornamentaciones, ligar las notas, tocar en octavas y tocar con fuerza, porque el pedal robustecía la sonoridad; emplear, en fin, todos los medios y todos los recursos que había dejado el clave al desaparecer y todas las novedades que ingenios más ó menos hábiles empezaban á obtener del nuevo instrumento. Y aquí es donde empieza verdaderamente la serie de los pianistas compositores.

Pero antes de entrar con ellos sigamos haciendo un poco de historia. El flamante instrumento, el pianoforte ó fortepiano, que de ambas maneras permitió la Academia de la Lengua que se le llamara, no tenía aún literatura propia; vivía de la herencia del clave, y mientras iba formando su capital con las aportaciones de Haydn y de Mozart y buscando efectos nuevos que producir, la escuela de los ejecutantes se nutría de la escuela de los clavicordistas, tanto más, cuanto que el *legato*, la primera y más fundamental novedad que aportaba el nuevo instrumento, se practicaba constantemente en el órgano, y era perfectamente compatible con lo que ya se poseía. La inmovilidad del cuerpo, tranquilo el busto, los brazos sin movimiento, la mano reposada, fiándolo todo á la pericia de los dedos, á su ligereza, á su velocidad, á su igualdad de fuerza, á su independencia..., así se inaugura la primera escuela de piano, la de Clementi (1752-1832).

Nadie como él tocaba las obras de Marcello, de Scarlatti y de Bach; nadie como él formó una escuela de pureza tan grande, de corrección tan exquisita. Todos, puede decirse, han sido sus discípulos, desde los que han continuado siguiendo sus consejos hasta los que estudiaron con él y después emprendieron otros derroteros, Thalberg y Liszt entre ellos. Es la escuela clásica, la que aún hoy perdura, la que siguieron Field, Cramer, Bertini, Herz, Chopin, Stamaty, Saint-Saëns, á la que pertenecen los grandes pianistas españoles Masarnau, Guelbenzu, Tragó, la que sigue también nuestro nuevo compañero.

A la corrección clásica empieza á oponerse la fantasía. Es el primero el

boemio Dussek (1761-1812), quien todavía se separa poco de la corriente dominante. Le sigue Steibelt (1765-1823), descubriendo en el piano efectos nuevos con los pedales y electrizando á los públicos con sus trémolos y sus notas repetidas. El trémolo, sobre todo, perfeccionado á fuerza de estudios especiales, le vale ovaciones delirantes; los oyentes ahogan con sus clamores los acentos del piano, y la nueva adquisición triunfa y se pone á la moda: todo lo invade, en todo penetra, todo hay que tremolarlo, acordes, octavas, para no defraudar las esperanzas del público.

El estilo brillante, los pasos de bravura, comienzan á hacer su aparición con Hummel (1778-1837), y sobre todo, con Moscheles (1794-1870). La sonoridad del piano va ensanchándose, conquistando horizontes nuevos merced al empleo de los pedales y al nuevo modo de atacar las notas, principalmente á partir de la nueva reforma que se introduce en el instrumento, convirtiéndolo en nuestro piano actual, y de la invención del mecanismo del doble escape. El brío, la fuerza, la potencia sonora, son los efectos que se buscan deliberadamente, el alma de la composición; ya lo interesante no es escribir obras, es escribir obras donde el ejecutante pueda lucir su sonido poderoso, su bravura, su brillantez.

Kalkbrener (1788-1849) descubre un nuevo género de composición, que consiste en presentar un tema y fantasear sobre él, utilizando cuantos recursos ha ido ganando la técnica pianística. Thalberg (1812-1871) continúa el progreso. Su primera conquista es el arpegio, que se convierte en rey y señor de todo cuanto se va produciendo. Se apodera de los temas más en boga, de las melodías más populares de las óperas, y los envuelve en las tupidas mallas de arpegios de toda especie, desde la región más alta á la más profunda, recorriendo la extensión de un par de octavas, inmovilizándolo en un espacio reducido y dejando flotar en aquella tempestad de notas la cantilena, que surge clara, precisa, límpida á través de su cubierta de gasas sonoras.

El éxito es enorme: el trémolo queda destronado por el arpegio triunfador y por los trinos en posición fija que permitían trinar con dos dedos y cantar con otro. El virtuosismo transcendental se apodera del piano, se erige en escuela, y lo que todos procuran ya es escribir dificultades cada vez mayores, hacer el máximo de notas en el mínimo de tiempo, obtener y producir efectos nuevos que hagan olvidar los anteriores.

El arte de la composición en mano de estos pianistas se trueca en modo de producir efectos. Haydn y Mozart habían elevado el arte de variar un tema á una perfección incalculable; cada variación traía consigo novedades rítmicas, frescuras melódicas, ambientes nuevos; Beethoven había infundido su alma á este género, profundizando cada vez más, adoptando sus variaciones libres; Schubert había dado á cada variación una fisonomía especial, la elegante, la risueña, la severa... Los nuevos, los de ahora, lo entienden de otro modo. Un tema cualquiera, propio ó ajeno, no necesita cambiar de aspecto, no es preciso que en su rostro se reflejen la ira, la pasión, la felicidad; basta

con que una vez se envuelva en un manto de arpegios, otra aparezca entre trinos, otra se deslice entre escalas, otra se produzca con octavas, otra salte de un extremo á otro del piano, para que de ahí surja una obra, una composición. Y esa es la escuela que de Thalberg surge, la que perfecciona el modelo de Kalkbrener, la que abrazan Prudent, Goria, Gottschalck, Leibach, la que produce millares de fantasías sobre motivos de *Sonámbula*, de *Lucía*, de *Norma;* la que por fin cuaja y cristaliza en una composición del más alto valor histórico, que todos conocéis y sabéis de memoria: en *La oración de una Virgen*, de la polaca Tecla Badarzewska.

El nombre de Thalberg va unido á nuevas conquistas técnicas del piano. Suyo es el procedimiento de emplear los dedos pulgares de las dos manos, alternativamente, para cantar una melodía, mientras los demás dedos recorren toda la extensión del instrumento; suyos son los principios que actualmente regulan el manejo de pedales, las sonoridades de orquesta; pero á pesar de todo, sus composiciones me parecen bien sepultadas en el olvido, en el mismo olvido en que cayeron sus dos óperas el día mismo en que fueron estrenadas. Aun lo que de su producción ha sobrevivido, el *Estudio en la menor*, la *Barcarola*, la *Marcha fúnebre*, parécenme como composiciones, y aparte del sistema de variarlas de que antes hablaba, producciones de un imitador de Mendelsshon que dista mucho de alcanzar la altura de su modelo.

Dejemos este virtuosismo transcendental para seguir otra corriente artística, la de la música de salón. ¿Dónde empieza? ¿Quién la inaugura? Yo no me atreveré á decirlo. Es hija del gran movimiento romántico que se opera en el segundo tercio del siglo XIX, de esa poderosa corriente que ilustran á la vez los nombres de Mendelsshon, de Schumann, de Chopin y de Stephen Heller. Ya venía preparada desde principios de siglo por Beethoven y por Schubert, pero la explosión se produce después, surge de improviso, como si estuviera en el aire que se respiraba.

De Mendelsshon, de Schumann, de Chopin, sería ocioso hablar. Ninguno busca el virtuosismo, ninguno trabaja por el efecto; no llevan en su bagaje esos trinos, esos arpegios, esas octavas, esa ejecución transcendental, dispuestos á darle suelta en la primera ocasión favorable; llevan ideas, ritmos, jugosidades, un alma que exhibir y torrentes de poesía que verter. Heller (1814-1888), es compañero de ellos, y como ellos creador de un género de piezas características, llenas de poesía, de frescura y de distinción; sus *Paseos de un solitario*, sus *Noches blancas*, pregonan muy alto el testimonio de su valer. La objetividad expresiva de Schumann la encarna Heller, aunque en forma bien distinta, y el nuevo género, interesante, íntimo, viene á dar una nota nueva en la historia del piano.

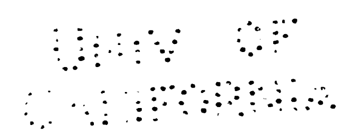
Desgraciadamente se apoderan de él las medianías, y sin penetrar en su fondo, ni gozar en su poesía, no viendo en él sino notas que suenan y un título que llama la atención, se lanzan á sacar títulos extravagantes y á inventar composiciones gárrulas, ilustrando esa literatura en la que han llegado á

ser famosas *Las campanas del Monasterio* y *Moraima*, donde al lado de compositores distinguidos que muestran en ellas la gracia, la facilidad y el humorismo de un artista verdadero, aparece lo más ridículo y lo más burlesco que el arte musical ha producido.

Un artista había de llegar que fuera como resumen y compendio de todo ese período: que en las fantasías fuera fantástico, en lo clásico, correcto; que en el género de concierto acabara con la podredumbre de sus contemporáneos; que en lo íntimo supiera llegar al alma; que hiciera en el piano todo cuanto se había hecho y algo más; que enseñara la variedad de sus medios, la multiplicidad de sus recursos, la inagotable riqueza de sus condiciones, y ese, todos lo sabéis, fué Liszt (1811-1886).

¿Queréis recorrer su obra? ¿Queréis contemplar las innumerables facetas de esta gran figura, no del piano, sino de la música toda? Ved sus transcripciones de las fugas de órgano de Bach y os asombrará la austeridad con que están hechas; ved sus transcripciones de las sinfonías de Beethoven, de los trozos de Wagner, y os maravillaréis ante la fidelidad con que el piano trata de reproducir la orquesta; ved sus arreglos de los *Lieder*, de Schubert, de Mendelssohn, y veréis la poesía que de ellos fluye, los adornos de tan buena ley con que los esmalta; ved sus fantasías sobre el *Don Juan* y sobre *Norma*, y aunque el género no os agrade, mediréis la distancia que va de él á los otros; ved su fantasía sobre *La Campanita*, de Paganini, y encontraréis que la versión de Liszt es muy superior á la composición original; ved, en fin, toda su inmensa labor de transcripción y de adaptador al piano, y sobre reconocer su condición de apóstol de la buena música, le hallaréis unas veces severo, otras respetuoso, otras fantástico, asimilándose siempre el estilo y la personalidad de aquel á quien reproduce, dejándolo intacto cuando ve en él á un superior; colaborando en su obra cuando lo encuentra á su altura; dejando á la fantasía que vuele á su antojo cuando la base, lo original, es algo que se encuentra muy por bajo de él. Y si de su obra de adaptación pasáis á su obra original, admiraréis sus conciertos, su sonata, sus leyendas, sus rapsodias; todo, en fin, mostrando á un clásico, á un imaginativo, siempre sincero, correcto, elegante y dominador.

Liszt es el que ha determinado la corriente actual en el arte del piano: los grandes virtuosos no aspiran ya al virtuosismo trascendental de hace cincuenta años; transcriben como Tausig, Bülow y D'Albert las fugas de órgano de Bach; piden su repertorio á Bach, á Beethoven, á Chopin, á Schumann, á Liszt; inventan poco, y aún ese poco lo piden al número sin pretensiones, á la piececita de género graciosa y fácil, y cuando más, cuando más, cuando quieren dar una muestra de lo que alcanza su mecanismo, fantasean, como Rosenthal, sobre tres valses de Strauss, haciéndolos oir al mismo tiempo, ó transcriben, como Godowsky, ya un estudio de Chopin para la mano izquierda sola, ya dos estudios del mismo compositor, produciéndolos simultáneamente. Quizá esto parezca todavía irrespetuoso á los puristas: yo lo miro como



una humorada, y como humorada me alegra y me entretiene; pero, en todo caso, no hay más que mirar atrás, comparando lo de hoy con lo de ayer, y si hay alguno que prefiera al virtuoso de antaño, con su bagaje de *fantasías* y su muestrario de trinos y arpegios, que renueve ese repertorio, y á ver quién lo sigue y quién lo aplaude.

Y ahora es ya ocasión de preguntar: ¿Cuáles son los pianistas compositores? ¿Son los que sólo tocan el piano, y sólo para el piano escriben? ¿Son los que cuando lo abandonan y se lanzan á otras aventuras fracasan sin remisión? ¿Son los Steibelt, Thalberg, Prudent, Gottschalk y Leybach?

En cierta ocasión se ensayaba el *Don Juan* en la Ópera, de París. Rossini asistía al ensayo. La Grissi se empeñaba en cantar un aria á la italiana, con aquellos *rubatos* y aquellas alteraciones de que os hablaba al principio. El director la corregía; volvían á empezar una vez y otra vez, hasta que llegó un momento en que ella, exasperada, exclamó:

—*Non capisco niente di questa maledetta musica!*

Y Rossini, cortés, bondadoso, se acercó á ella, y con cariño paternal la dijo:

—*Giulia: non parlate di politica.*

Sacad á Chopin de entre los compositores que sólo para el piano han escrito, y en todos los demás reconoceréis que sus méritos no contrabalancean ni mucho menos, los detestables efectos que en el arte han producido. Si algún Rossini, con autoridad suficiente les hubiera rogado que no hablaran de política, les hubiera dicho una gran verdad. Lo que sabían hacer ha quedado; por eso sus estudios siguen siendo pasto de los Conservatorios, y por eso los Consejos de Kalkbrener y de Thalberg, sobre cómo se debe tocar, seguirán siendo de una utilidad grandísima. Pero de ahí á recomendar sus obras va una distancia enorme.

¿Son los pianistas compositores los que, tocando el piano, lo mismo escriben para él que para otros instrumentos ó para voces? Yo me atrevería á llamar á esos, compositores que escriben para el piano.

Despojad á Scarlatti, á Bach, á Haendel, á Mozart, á Haydn, á Beethoven, á Schubert, á Mendelssohn, á Schumann, á Brahms, á Liszt, á Grieg de sus composiciones pianísticas y no habréis menguado en nada su nombre. El que sabe hacer las cosas, sabe hacerlas siempre; el que no sabe hacerlas, podrá acertar una vez, pero la totalidad de su producción dará siempre la medida de su fuerza; tendrá en ciertos casos, tocando el piano, por ejemplo, habilidades, recursos, deslumbrará con ellos, cegará á los oyentes y hará que tomen por un genio de la composición, al que sólo es maestro en la habilidad; pero á la corta ó á la larga, su figura se encajará en su sitio, y lo que fueron torbellinos de polvo, quedarán en el suelo reposando tranquilamente.

Es verdad que los pianistas compositores han hecho progresar enormemente la técnica del piano, que han ampliado de tal manera su esfera de acción, que cuesta trabajo creer que el instrumento de hoy es el mismo que

usaron Clementi y Mozart, pero ¿cómo ha sido?... extraviando el buen gusto, despreciando los buenos compositores, buscando el aplauso, valga lo que valga, sustituyendo el efecto sobre los nervios á la emoción íntima.

Los pianistas compositores, con sus obras hacen ejecutantes, pero destruyen al artista y anulan al músico. Los compositores que escriben para el piano, forman al artista, nutren al músico, aunque alguna vez fuercen al ejecutante á emplear digitaciones que no están previstas en los cánones del instrumento.

Hoy, en nuestro estado actual, se observa un fenómeno curioso. Antes estaban perfectamente deslindados los tres repertorios del piano: el de cámara, con sus sonatas y sus clásicos; el de concierto, con su virtuosísimo transcendental; el de salón, con sus piececitas de género. Ya se han fundido por completo; el de cámara, el bueno, el de los compositores, se ha apoderado del repertorio del concierto y del repertorio del salón; el que ayer llamaban de concierto, subsiste tímidamente en pequeñísima parte, como número final de un programa, como anzuelo que se arroja á los amantes de lo pomposo y de lo fenomenal para que vuelvan al día siguiente; el de salón se ha ennoblecido mucho; ha pedido su base principal á Schumann, á Chopin, á Grieg, y con ellos á los compositores modernos que, sin querer abordar el marco grande, saben derramar en dos páginas de música todo el lirismo y todo el arte que falta en los *Morceaux de salon* que un tiempo estuvieron en boga.

En este género han hecho nuestros compositores obras dignas de rivalizar con cualquiera otras. Es el género de la finura, de la gracia, de la elegancia; el que deleita sin profundizar, el que provoca una sonrisa de placer; es el que goza de recuerdos de algo que está dentro de nosotros mismos, el que transcribe é inventa zortzicos, jotas, lo que cantamos, y lo que crea la fantasía del pueblo. Representa la educación artística en sus primeros pasos; es el primer alimento que nutre el alma de los que al Arte nacen; el suave refrigerio que refresca nuestro paladar; el pasto diario del que, demasiado débil ó falto de fuerzas, no se atreve á sumergirse en las profundidades del arte de los genios; es la novela entretenida y amena que se devora en un día, y que unos gustan constantemente y otros alternan con la lectura de Cervantes, de fray Luis de Granada, de Goette, de Shakespeare. Aparte de su mérito intrínseco, lleva consigo las responsabilidades de una educación.

Por eso es tan importante; por eso los que lo cultivan son dignos de admiración y de agradecimiento; por eso, en fin, al saludar de nuevo, y dar otra vez la bienvenida á D. Joaquín Larregla, saludamos con él al artista y al educador, al fomentador del buen gusto, y al que prácticamente, con sus obras, ha predicado más que este humilde compañero, con la pluma y con la palabra.

18 Octubre 1906.

DATE DUE

